



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dokument i kreacja artystyczna jako dopełniające się formy obrazowania rzeczywistości. Rozważania na przykładzie twórczości dwóch artystów

Author: Aleksandra Giełdoń-Paszek

Citation style: Giełdoń-Paszek Aleksandra. (2018). Dokument i kreacja artystyczna jako dopełniające się formy obrazowania rzeczywistości. Rozważania na przykładzie twórczości dwóch artystów. W: W. Jacyków, K. Tomczak (red.), "Dokument i kreacja artystyczna, jako dopełniające się obrazowania rzeczywistości" (S. 95-105). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dokument i kreacja artystyczna jako dopełniające się formy obrazowania rzeczywistości Rozważania na przykładzie twórczości dwóch artystów

Pierwsza książkowa publikacja dotycząca związków malarstwa z fotografią w powojennej Polsce wyszła spod pióra Urszuli Czartoryskiej. Mowa oczywiście o kanonicznej już pozycji, zatytułowanej *Przygody plastyczne fotografii*, wydanej w roku 1965¹. W czasie minionych pięćdziesięciu przeszło lat od jej ukazania się zmieniło się bardzo wiele, zarówno w samej fotografii, jak i w tytułowej plastyce. W momencie powstawania opracowania Czartoryskiej, mimo doświadczeń awangardy, fotografia wciąż jeszcze uznawana była za dziedzinę, która dopiero aspiruje do bycia pełnoprawną dyscypliną plastyczną, stąd tytuł książki wydaje się być nieco archaiczny w kontekście intermedialnych doświadczeń współczesnej sztuki. Opisywane przez badaczkę tytułowe przygody plastyczne są różnego rodzaju – autorka przywołuje je w porządku chronologicznym i gatunkowym. Sporo miejsca poświęca awangardzie, a także eksperymentom czysto fotograficznym (makro- i mikrofotografii, fotografii naukowej), mającym zaskakujący wymiar estetyczny. Porusza też problem zastosowania fotografii w sztuce projektowej. Nie pisze natomiast nic na temat obecności fotografii w działaniach artystów związanych z pop-artem, choć data wydania publikacji wskazywałaby na to, że autorce powinny być znane fotograficzne eksperymenty amerykańskich przedstawicieli tego nurtu². Nikt wcześniej bowiem przed twórcami związanymi z pop-artem, mimo daleko zaawansowanych eksperymentów formalnych futurystów, dadaistów i konstruktywistów, nie potraktował fotografii prasowej i dokumentującej jako części kreacji artystycznej. Zabieg taki przyczynił się do przesunięcia punktu ciężkości z malarstwa na fotografię w jej wydaniu dokumentalnym, w którym działania artysty ograniczają się do stworzenia kontekstu interpretacyjnego. Podejście to jest niemal tak prowokacyjne, jak niegdyś *ready mades* Marcela Duchampa.

Artyści, którzy tego dokonali, to przede wszystkim Andy Warhol i Robert Rauschenberg. „Kiedy na początku lat 60. Warhol pojawia się na amerykańskiej scenie sztuki – pisze Andre Rouille – fotografia prasowa jest jednym z podstawowych wektorów kultury masowej, w której dominują skandale, kroniki wypadków oraz reklamy, które zawsze przyciągać będą uwagę Warhola. Zaczyna od namalowania akrylem pierwszej strony w znacznym powiększeniu dla »New York Post« w 1961 roku, strony w »Daily News« w 1962 roku, a zwłaszcza pierwszej strony numeru »New York Mirror«, który ukazał się 4 czerwca tego samego roku i jest w całości poświęcony wypadkowi lotniczemu”³. Tak zaczął się eksperyment Warhola z fotografią dokumentującą, a jego owocem były prace takie jak: *Die in Jet* czy cała seria *Disasters*.

¹ U. CZARTORYSKA: *Przygody plastyczne fotografii*. Warszawa 1965.

² W następnej swojej ważnej publikacji książkowej Urszula Czartoryska szeroko omawia już ten problem. Patrz: U. CZARTORYSKA: *Od pop artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1975.

³ A. ROUILLE: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Tłum. O. HEDEMANN. Kraków 2007, s. 353.

Drugi wspomniany twórca, Rauschenberg, w roku 1964 otrzymał główną nagrodę na Biennale w Wenecji za swoje cztery obrazy wykonane w technice własnej, określanej przez malarza jako *combine painting*⁴. Wśród nich znajduje się słynny *Retroactive I* (1963), wykonany techniką serigrafii, w którym wykorzystane zostały na przykład elementy zdjęć prasowych z przemówienia Johna F. Kennedy'ego w czasie kryzysu kubańskiego, zdjęcie skoku ze spadochronem czy sfotografowana szklanka wody. *Retroactive I* wchodził w skład cyklu, który Rauschenberg zaczął tworzyć już w 1953 roku, obok między innymi takich dzieł jak: *Retroactive II*, *Axle iBuffalo II*, *Scanning* (wszystkie z roku 1964). *Combine painting* łączyły odrzucone materiały i przyziemne przedmioty (reprodukowane, a potem trójwymiarowe) z malarstwem i fotografią gazetową, mającą charakter dokumentalny, powielaną w technice serigrafii.

Od 1958 roku powstawały na fali tych twórczych działań obrazowe transkrypcje trzydziestu czterech pieśni z *Boskiej Komedii* Dantego, w których zdjęcia gazetowe połączone zostały z własną techniką malowania, opartą na wcieraniu farby w powierzchnię obrazu. „Myślę, że obraz jest bardziej podobny do prawdziwego świata, kiedy jest zrobiony z prawdziwego świata” – skomentował Rauschenberg użycie fotografii w swych pracach⁵. Fotografia odgrywała bowiem w nich niebagatelną rolę, gdyż to właśnie jej dokumentalny charakter był łącznikiem ze światem jak najbardziej współczesnym i to dzięki niej kompozycje Rauschenberga zyskały status komentujący otaczającą rzeczywistość.

Rauschenberg interesował się fotografią już od momentu swojego powrotu na studia do legendarnej Black Mountain College w 1953 roku. Pierwsze działania fotograficzne odbywają się przy współudziale Hazel Larsen Archer, późniejszej wykładowczyni w szkole i znaczącej fotografi XX wieku. W szkole pracują również inni fotografowie – Harry Callahan i Aaron Siskind⁶. Pod wpływem tych wybitnych osobowości, które, co warto podkreślić, zaczynały dopiero swoje błyskotliwe kariery, i zakupu w 1952 roku przez Edwarda Steichena dwóch fotografii autorstwa Rauschenberga do stałej kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej, zachęcony artysta wpadł na pomysł, aby „przejść przez Stany Zjednoczone i sfotografować je pieszo w rzeczywistych rozmiarach”. Potem jednak zdał sobie sprawę, że nie będzie to możliwe. „Więc zdecydowałem, że po prostu będę malował” – powiedział Barbarze Rose, krytykowi sztuki. „Wtedy obrazy zaczęły używać zdjęć”⁷.

Choć wspomniany projekt nie został zrealizowany, fotografia dokumentalna, głównie zamieszczana w prasie, będzie na trwałe wpisana w jego działania twórcze. Mimo to Rauschenberga niemal do jego śmierci postrzegano przede wszystkim jako malarza, artystę multimedialnego, prowokatora, a nie jako fotografa. Dopiero w roku 2011, a więc trzy lata po śmierci twórcy, ukazał się album z jego fotografiami: *Robert Rauschenberg: Photographs 1949–1962*⁸. Wieloletni kurator artysty, David White, tak to skomentował: „To zaskakujące, jak mało uwagi zdobyły fotografie Rauschenberga, biorąc pod uwagę, że był to jego główny przedmiot zainteresowania”⁹. O stosunku artysty do fotografii wiele mówi jego wypowiedź: „The camera is the transport for my eye and carries my seeing from place to place”¹⁰. Swym dwusoczewkowym Rolleiflexem fotografował zatem codzienność w jej błahych przejawach. W napisanym w 1980 roku odręcznym oświadczeniu

⁴ Interesujący jest film dokumentalny *American in Venice: Robert Rauschenberg Rewrites the Rules*, który ukazał się w marcu 2018 roku, jako towarzyszący wielkiej retrospektywnej wystawie artysty w Tate Modern w San Francisco. Zawiera on wywiady z: pisarzem Calvinem Tompkinem, byłym dziekanem szkoły artystycznej Yale Robertem Storrem, historykiem Irvingiem Sandlerem, Christine Macel i artystami: Christo, Markiem Bradfordem, Carolee Schneeman, Shirin Neshat i Mariną Abramovic. http://artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=97594#.WqWDHOjOXIU [dostęp: 11.03.2018].

⁵ <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-scanning> [dostęp: 11.03.2018].

⁶ Harry Callahan, Aaron Siskind i Frederick Sommer, nazywani często „świętą trójcą amerykańskiej fotografii”, określili kształt światowej fotografii i przyczynili się do powszechnej akceptacji tego medium przez świat sztuki. <http://radiusbooks.org/books/callahan-siskind-sommer/> [dostęp: 11.03.2018].

⁷ <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-scanning> [dostęp: 11.03.2018].

⁸ N. CULLINAN: *Robert Rauschenberg: Photographs: 1949–1962*. 2011.

⁹ <http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/the-photographer-in-robert-rauschenberg.html> [dostęp: 11.03.2018].

¹⁰ Ibidem: „Aparat fotograficzny jest środkiem transportu dla mojego oka i przenosi mój wzrok z miejsca na miejsce”. Tłumaczenie własne.

dotyczącym fotografii¹¹, opublikowanym po raz pierwszy we wspomnianym albumie, artysta pisze: „My preoccupation with photography in the beginning was first supported by a personal conflict between shyness + curiosity the camera function as a social shield in 1981. I think of the camera as my permission to walk into every shadow or watch while any light changes. Is the need to be where it will always never be the same again; a kind of archeology in time only forcing one to see what ever the light or the darkness. Photography is the most direct communication in nonviolent contacts, touches and care my concern is to move at a speed within which to act”¹². Tekst ten właściwie całkowicie wyjaśnia stosunek artysty do tej dyscypliny.

Na potrzeby swoich *combine paintings* Rauschenberg wymyśla technikę transferu zdjęć. Rozpuszczalniki (na przykład terpentynę) nakłada na drukowany obraz, który, po przetarciu końcówką pióra lub innego narzędzia, przenosi na papier. Powstałe dzieło jest odwróceniem oryginału i ujawnia wykorzystane przez artystę dodatkowe narzędzia, jak pióro czy pędzel, których ślad przypomina kreskowanie. Rauschenberg często wybiera obrazy z popularnych gazet – z „Newsweeka”, „Timesa”, „Sports Illustrated” czy „Life”. W roku 1958 rozpoczyna dwuipółletnią pracę nad wspomnianą serią rysunków transferowych, opartą na trzydziestu czterech pieśniach Dantego z *Boskiej Komedii*, zatytułowaną *Inferno*. Korzystając z wizerunków prasowych popularnych postaci, takich jak Kennedy czy Adlai Stevenson, Rauschenberg nadaje tekstom Dantego współczesny kontekst. Chcąc zachować strukturę poezji Dantego, artysta ilustruje każdą pieśń na oddzielnym arkuszu wielkości książki.

Swoimi *combine painting* Rauschenberg zniósł granicę między dyscyplinami sztuki, jak niegdyś Duchamp. Stworzył tym samym nową estetykę, opartą na przenikaniu elementów kojarzących się z masowością i pospolitością (fotografie prasowe) do indywidualnej kreacji plastycznej. W przyspieszonym tempie dokonywał depikturalizacji sztuki. Nie chodziło jednak tylko o ustanawianie nowego paradygmatu estetycznego. Zasadę tę można przenieść na całe współczesne życie, w którym elementy popkultury przenikają się z kulturą wysoką i tym, co elitarnie i jednostkowe, tworząc wrażenie zgiełku i chaosu, zatarcia granic, przemieszania i kakofonii, tak namacalnie odczuwanych w pracach artysty. Zatem działania Rauschenberga można odczytać w kategoriach nie tylko opisu, ale i pastiszu współczesności.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty w 1963 roku w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku i zdobyte rok później nagrody na Biennale w Wenecji przypieczętowały jego pozycję na rynku sztuki i wyzwoliły głosy krytyków, którzy widzieli w nim przede wszystkim nową gwiazdę pop-artu. Jednak już wówczas zauważano różnicę między programowo beznamiętnymi pracami Warhola a kompozycjami Rauschenberga, którym ręcznie malowane powierzchnie nadawały piętno indywidualizmu. Nieoczekiwanie te jego działania mają swoje interesujące paralele, pozorne podobieństwa, ale o innej wymowie, w twórczości polskiego artysty Andrzeja Strumiłły.

W 1970 roku w Krakowie ukazała się nakładem Wydawnictwa Literackiego książka Strumiłły *Moje*, zawierająca wiersze z lat 1947–1967, w której artysta w niezwykle sposób połączył słowo poetyckie z fotografią autorską¹³. W 1984 roku Strumiłło publikuje w tym samym wydawnictwie książkę *Jak*, utrzymaną w podobnej konwencji¹⁴. W momencie opublikowania drugiego tomu artysta jest już po dwuletnim pobycie w Nowym Jorku, gdzie kierował Graphic Presentation Unit przy Sekretariacie Generalnym ONZ. Po powrocie do Polski, pogrążonej w ponurej atmosferze po stanie wojennym, osiada w Maćkowej Rudzie na Suwalszczyźnie. Jego twórczość przeżywa wówczas etap eksplozji żywiołowej materii malarskiej w abstrakcyjnych, wielkoformatowych obrazach olejnych.

¹¹ Odręczny szkic oświadczenia Roberta Rauschenberga o fotografii opublikowany został po raz pierwszy jako *Komunikat* (11.01.1981) w: *Rauschenberg Photographe*. Paris 1981.

¹² Ibidem; <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/a5> [dostęp: 11.03.2018]: „Moje zainteresowanie fotografią było początkowo podbudowane osobistym konfliktem między nieśmiałością a ciekawością. Aparat funkcjonował jako osłona społeczna w 1981 roku. Postrzegam aparat jako zezwolenie na wkraczanie w każdy cień lub na obserwację, kiedy jakieś światło się zmienia. To potrzeba bycia tam, gdzie nic nie będzie znów takie samo; pewnego rodzaju taka archeologia w czasie, tylko że zmuszająca nas do tego, żeby widzieć cokolwiek: światło albo ciemność. Fotografia to najbardziej bezpośrednia komunikacja w kontaktach pozbawionych nagłego charakteru, dotyka i żywi moją troskę, by poruszać się z pewną prędkością, z którą należy działać”. Tłumaczenie własne.

¹³ A. STRUMIŁŁO: *Moje*. Kraków 1970.

¹⁴ IDEM: *Jak*. Kraków 1984.

Cykle te noszą nazwy: *Exit* i *City* (inspirowane wielkomiejską architekturą Nowego Jorku). Jest to seria obrazów wybitnie malarskich (zwłaszcza *Exit*), z dużą dozą ekspresji, przejawiającej się w pulsującym tworzywie farby. Wśród tych abstrakcyjnych form pojawiają się jednak tak typowe dla wcześniejszego, metaforycznego okresu twórczości Strumiłły geometryczne znaki, asocjacje figuratywne, ślady szkicowania. Po okresie tym nastanie czas *Psalmów* i *Apokalipsy* (1988), czyli powrót do przetworzonej figuracji.

Biorąc te działania pod uwagę i konfrontując je z książką poetycką *Jak*, odnosi się z pozoru wrażenie, że są one niespójne, odstające swoim charakterem od tego, co wówczas Strumiłło malował. Trzeba wziąć jednak pod uwagę, że powstawanie książki było procesem długotrwałym. Gromadzone latami ważne dla artysty fotografie, szkicowe rysunki, wycinki gazetowe posłużyły jako materiał ilustracyjny publikacji. Język plastyczny tych prac nieodparcie nasuwa skojarzenia z pop-artem, w szczególności z dokonaniem Warhola czy Rauschenberga. Fotografie gazetowe, dokumentalne rejestracje ważnych wydarzeń, obok elementów grafiki użytkowej, liternictwa gazetowego, opakowań itd., stanowią ironiczny obraz zarówno pop kultury, mass mediów, pop-artu, jak i idei dokumentowania. Tak można je odczytać w kontekście swoistego komentarza Strumiłły, jakimi są wiersze jego autorstwa, gdyż sam artysta nigdy bezpośrednio do tej sfery swoich działań się nie odniósł. Główną siłą sprawczą twórczości Strumiłły jest rejestracja emocjonalnych stanów i refleksji, sprowokowanych przez konkretne zdarzenia pochodzące ze świata zewnętrznego. Narzędziem tej rejestracji jest słowo poetyckie, ale i pamięć wizualna, która jak przeźroczysta kalka nasuwa na siebie fakty, skojarzenia, miesza okrucieństwa rzeczywistości w postaci wycinków gazetowych, fotografii, fragmentów przedmiotów utrwalaonych na kliszy. Działania te zawsze jednak mają podtekst sentymentalny. Artysta żywo interesuje się otaczającym światem, ale wywołuje on w nim zdystansowaną refleksję – czasem gorzką i sarkastyczną, czasem nostalgiczną.

Fotograficzne cytaty z gazet zbierał Strumiłło od lat. Cykl prac nazwany *Fotografie z gazet*, w którym głównym tworzywem są fotograficzne wycinki prasowe, poprzedzony był okresem eksperymentowania z emulsją fotograficzną pod koniec lat 60. Fotografią zainteresował się już w latach 40., gdy to powstawały jego pierwsze zdjęcia wykonane aparatem Leica. Później przyszedł czas fotografii reportażowej, będącej dokumentacją licznych podróży. W latach 70. dojrzewał i ziszczał się projekt włączenia fotografii w tkanę malarską. Strumiłło wykorzystywał fotografię w sposób różnorodny: wklejając na płótna wycinki z gazet i własne zdjęcia, ale i malując na fotoemulsji. Cykl *Fotografie z gazet* artysta pokazywał na kilku wystawach, na których spotkały się z dość ambiwalentnym przyjęciem. Poza reprodukcjami w książce *Jak* właściwie dzisiaj dzieła te nie funkcjonują w powszechnej świadomości. Dopiero słowo poetyckie uzupełniło przesłanie malarza. Prace odczytane w kontekście wierszy Strumiłły nabierają wymowy egzystencjalnej. Wiersze, choć ich wersyfikacja nie przypomina haiku, mają jednak na płaszczyźnie filozoficznej wiele wspólnego z tą dalekowschodnią formą wierszowania (*notabene* artysta jest znawcą Dalekiego Wschodu i wielokrotnie tam podróżował). Ich egzystencjalna wymowa sprowadza się do stwierdzenia często prostych prawd, zamotanych w gąszczu zakłamanej i w gruncie rzeczy okrutnej współczesnej cywilizacji. Fotografie stają się często jej desygнатem. Funkcjonują na zasadzie sarkastycznej kontry w stosunku do konkluzji wyrażonych słowem poetyckim.

Dla przykładu – dwóm łądząco podobnym fotografiom, z których jedna z całą pewnością jest grzybem atomowym, a druga koroną drzewa, ale tak sfotografowaną, że może równie dobrze być efektem wybuchu bomby, towarzyszy wiersz:

Pewne normy przysły
Co nocny zwierz docenia
I światły umysł humanisty

Czas przychodzi by grzebać w popiele
pod którym swąd włosiennicy
i iskra prawdy drzemie

Laury na własne kładąc czoła
Z wiarą w progresy dobrobytów
Czyniąc pustynię dookoła

Chciejmy wybaczyć smutnej mądrości
Co była hamulcem użytym nie w porę
Savonaroli Stosom Próżności¹⁵.

Artyście udało się stworzyć własny język wizualny dzięki odautorskim śladom na montowanych fotograficznych kolażach. Są to rysunki, proste geometryczne znaki – symbole, które od zawsze pojawiają się regularnie w jego pracach, duże płaszczyzny czerni, ornamentalne, rytmiczne układy linii, ślady papieru milimetrowego, szkicowe rysunki tuszem czy rozbryzgi farby. Trudno jednoznacznie zakwalifikować osiągnięty efekt wizualny. Raz jest on bliski geometryzującej metaforze lat 60., kiedy indziej uwodzi estetyką pop sztuki. Prace, w których przeważają montowane zdjęcia, bliskie są filozofii fotografii konceptualnej. Proces postprodukcji, któremu są poddawane, sprowadza się do nieznacznych autorskich ingerencji graficznych.

Oto makro zdjęcie ziarenek, być może piasku, ujęte szeroką bordiurą odręcznie rysowanych tuszem kropek. Piasek sfotografowany – realny, „prawdziwy” – staje się piaskiem wykreowanym, narysowanym; trójwymiarowa forma ze zdjęcia – formą dwuwymiarową; a przecież, jak w kanonicznym dziele Josepha Kosutha, w którym krzesło jest krzesłem, to ten sam piasek. Nie chodzi tu jednak o semantykę. Obraz ten nabiera znaczenia dopiero w kontekście treści krótkiego wiersza:

On najwierniejszy
Towarzysz piach
Kiedy stoimy
Podpiera stopę
Kiedy leżymy
Okrywa nas¹⁶.

Strumiłło balansuje na granicy fotografii, grafiki, pop-artu o, paradoksalnie, poetyckiej wymowie, przenikniętego konceptualną ideą. Znaczenie pracy buduje się w kontekście słowa. Obraz jest często kontrapunktem dla słowa. Sam w sobie bywa nic niewartą reprodukcją, jednak odautorski ślad naznacza go piętnem indywidualnej refleksji. Ślad bywa skondensowany, jak w tradycji pikturalnej Wschodu, być może ezoteryczny, a może jest tylko prowokacją autora względem powielonej w tysięcznym nakładzie fotografii gazetowej? Ta wieloznaczność interpretacyjna wpisana jest w działania Strumiłły. Niewątpliwie jednak następuje tu współegzystencja kreacji i dokumentu, jakim jest gazetowe zdjęcie.

* * *

Relacja równoprawności między fotografią a tradycyjnym malarstwem wykrystalizowała się w momencie powstania fotografii strukturalnej, jako nurtu dobitnie akcentującego swoją autonomię i skoncentrowanego na badaniu własnego języka. Droga ta wiodła od pozycji dyscypliny służebnej wobec malarstwa (traktowania fotografii jako narzędzia pomocniczego w procesie twórczym nawet przez malarzy realistów i akademików) poprzez próby wykreowania obrazu o walorach malarskich (piktorializm), co było swoistą próbą dowiedzenia możliwości dyscypliny, do celu, jakim jest całkowita autonomia i status medium równorzędnego innym. Jednakże w rzeczywistości współczesnej sztuki rozważania o odrębności i niezawisłości dyscypliny wydają się co najmniej anachroniczne. W dużym stopniu jest to spowodowane rozwojem nowoczesnych technologii,

¹⁵ Ibidem, s. 154; wiersz napisany 29.12.1973.

¹⁶ Ibidem, s. 156; wiersz napisany w 1973 roku.

w tym zwłaszcza cyfrowej, a także interdyscyplinarnością i multimedialnością dzisiejszych działań artystycznych. Swobodne i płynne zacieranie granic międzygatunkowych dotyczy także samej fotografii, która przestała być jednoznacznie piktorialna czy dokumentalna, a coraz częściej lokuje się w sferze dokonań conceptualnych. Status fotografa także uległ zmianie. Prorocze okazało się wyznanie Richarda Prince'a, przytoczone przez Wolfganga Kempa w jego publikacji poświęconej historii fotografii: „Co się tyczy pracy z aparatem, to posiadam jedynie ograniczone techniczne umiejętności. W zasadzie to nie posiadam żadnych umiejętności. W celu powiększania zdjęć korzystam z usług taniego laboratorium fotograficznego. Zlecam wykonywanie podwójnych odbitek. Nigdy nie przekroczyłem progu ciemni”¹⁷.

Fotografują wszyscy i wszyscy stajemy się ofiarami przemocy ikonicznej, a zarazem sprawcami hypertrofii obrazów fotograficznych, których zalew wymyka się już jakiegokolwiek kontroli. Coraz częściej też, po okresie zachłyśnięcia się technologiami cyfrowej obróbki obrazów, eksperymentowania z klasycznymi technikami obróbki chemicznej, wielu artystów, ale i zaawansowanych amatorów fotografii, skłania się w stronę rejestracji rzeczywistości nieskażonej jakąkolwiek manipulacją¹⁸. Można rzec, że zapanowała swoista moda na fotografię „czystą”, niewspomaganą obróbką chemiczną i cyfrowym udoskonaleniem. Czy jednak ten rodzaj rejestracji rzeczywistości można nazwać dokumentem? Czy można go traktować jako powrót do źródeł i swoisty protest wobec manipulacji obrazem?¹⁹. Poruszając się w kręgu tej problematyki, warto również przyjrzeć się zjawisku wtórnego wykorzystania fotograficznego dokumentu przez współczesnych artystów w kreacjach intermedialnych i nadania mu innego sensu lub wręcz subwersji sensu. Strategia ta jest cechą dystynktywną sztuki ponowoczesnej, ale może być także traktowana jako repetycja działań awangardy. Prekursorskie były opisywane tu dokonania Rauschenberga.

Odnosząc się do fotografii dokumentalnej, można stwierdzić, że już sama jej definicja nie jest tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać²⁰. Zbigniew Tomaszczuk wskazuje tu kluczową rolę intencji fotografującego: „Jedynym logicznym określeniem pojęcia dokumentalności w odniesieniu do fotografii byłaby wyraźna intencja powstawania takich zdjęć. Taki intencjonalnie dokumentalny zapis ma oczywiście sens w połączeniu ze słownym komentarzem, bez którego zwiększają się możliwości różnej interpretacji zdjęcia”²¹. Autor rozróżnia wyraźnie fotografię dokumentalną – rozciągniętą w czasie – i reporterską, przypisując tej drugiej, jako niezbędny, czynnik „decydującego momentu” rozumiany w kategoriach Bressonowskich. W opozycji do tej estetyki sytuuje się właśnie taki typ fotografii dokumentalnej, która prowokacyjnie epatuje brakiem punktu kulminacyjnego, jest pozornie przypadkowa, notuje beznamiętnie rzeczywistość. By posłużyć się przykładem – zamiast spektakularnego momentu wojny notuje to, co toczy się na jej zapleczu i tak naprawdę jest realnością jej uczestników. Taka postawa postdokumentalna ma swojego wielkiego poprzednika w osobie Francisca Goi, który w swoim cyklu graficznym *Okropności wojny* pokazał nie bitwy, lecz skutki wojny niepodległościowej toczącej się w Hiszpanii z armią francuską, czyniąc ze swojego artystycznego przesłania ponadlokalny i ponadczasowy dokument opresji i dehumanizacji gatunku ludzkiego.

O kryzysie koncepcji „decydującego momentu”, jako immanentnie związanego z fotografią dokumentalną, pisał szeroko Leszek Brogowski, porównując go do kategorii stosowanych również

¹⁷ W. KEMP: *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2014, s. 118.

¹⁸ W stosunku do fotografii modyfikowanej cyfrowo pojawił się termin „cyfrografia”. Por. T. SOBIERAJ: *O fotografii. Terminy i pojęcia istotne*. http://www.sobieraj.art.pl/dmdocuments/O_fotografii_terminy_i_pojecia_istotne.pdf [dostęp: 11.03.2018].

¹⁹ Warto przywołać w tym miejscu interesujący tekst Karola Komorowskiego: *Fotografia generowana komputerowo – wprowadzenie*. W: *Obraz – między realnością a wirtualnością, refleksją a praktyką artystyczną*. Red. W. JACYKÓW, D. RYMAR. Katowice 2016, s. 98–109.

²⁰ Według niektórych badaczy dokumentacja była pierwotną cechą fotografii (patrz: K. LEWANDOWSKA: *Dokumentalistki – polskie fotografski XX wieku*. Lesko 2008, s. 22), z czym nie zgadza się Zbigniew Tomaszczuk: „To, że wynalazek fotografii związany był z poszukiwaniem łatwiejszej metody powielania technik graficznych a wynalazcami pierwszymi fotograficznymi technik byli graficy, malarze czy rysownicy skutkowało tym, że wartość dokumentalna fotografii nie była wpisana w intencję powstawania zdjęć”. Z. TOMASZCZUK: *Z punktu widzenia obserwatora dokumentalnej sceny fotograficznej w Polsce*. <http://pentax.org.pl/viewtopic.php?t=45232> [dostęp: 4.02.2018].

²¹ Ibidem.

w malarstwie i posługując się słynnymi stwierdzeniami Gottholda Lessinga zawartymi w *Laokoonie*²². Odniesienie to nie wydaje mi się do końca słuszne, gdyż zderzając fotografię z malarstwem, zwłaszcza czasów Lessinga, nie można zapominać o kategorii *decorum*, powszechnie respektowanej przez malarzy i będącej swoistym probierzem wiarygodności obrazu.

Zazwyczaj przy okazji dywagacji o istocie fotografii dokumentalnej poruszany jest problem prawdy i interpretacji²³. Na przełomie wieków przypisywano fotografii przede wszystkim funkcję obserwacyjną (*direct observation*). Wkrótce jednak dostrzeżono paradoks takiego podejścia. W swym kanonicznym dziele o fotografii Roland Barthes pisał o fotografii dokumentalnej, że jest ona związana z indywidualnym sposobem percepcji²⁴. Andrzej Saj i Adam Sobota tę względność motywują specyfiką odczytywania jej w kontekście historii, reprezentowanej konwencji bądź podatności na manipulacje formalne i treściowe²⁵. Nie można jednak, co podkreśla Saj, założyć pewnej świadomej manipulacji obrazem, a ściślej – jego znaczeniem. Jeszcze dobitniej formułuje to Andre Rouille, pisząc wręcz o dokumencie hybrydowym²⁶. Dokument fotograficzny podlega bowiem takim samym mechanizmom, jak niemal wszystkie elementy współczesnej, płynnej rzeczywistości. Jego zadaniem jest to nie tyle obiektywizm, bo w to dawno przestano już wierzyć, ile „odkrycie” porządku w widzialnej rzeczywistości²⁷. Jednakże rzeczywistość współczesnej cyberkultury paradoksalnie uwolniła fotografię dokumentującą od balastu intencjonalności. Jak zauważa Saj, pojawienie się „świata funkcjonującego w sieci (co umożliwiły nowe media) ułatwiło wprowadzenie nowego porządku wizualnego – ale z którym fotografia dokumentalna sobie już nie potrafi radzić. Już nie zajmuje ona wyraźnego miejsca między rzeczywistością a obrazem (fikcją); znajduje się tu bowiem wiele innych form obrazowych (hybrydowych), które wyznaczają nowe porządki wizualne i estetyczne. Nadto, co jest obecnie dostrzegane, łatwość generowania i operowania obrazami technicznymi wpłynęła na zmiany w dominującej u nas »kulturze widzenia«. Od obrazów przemocy (np. w tradycyjnym dokumencie) droga doświadczeń z presją nowych technik obrazowania w istocie prowadzi ku nowo-medialnej »przemocy obrazów«”²⁸. Odrębnym problemem są zagadnienia natury etycznej, które chyba najbardziej dotyczą fotografii dokumentalnej i manipulacji nią. „Decydujący moment” często świadomie zamieniany jest na „uprzywilejowany moment”, skondensowany i przekonujący komercyjnie²⁹.

Czy zatem można mówić o kryzysie fotografii dokumentalnej jako gatunku i dwuznacznym statusie samego dokumentowania? Problem ten, diagnozowany przez wielu teoretyków fotografii i samych artystów, może zostać nie tyle rozstrzygnięty, co wnikliwie opisany. Płynność i niejednoznaczność współczesnej rzeczywistości dotyczy bowiem w takim samym stopniu fotografii, jak i innych dyscyplin sztuk wizualnych. Eksperymenty Rauschenberga z fotografią jawią się dzisiaj jako artefakty antycypujące tę wieloznaczność, a zarazem kreacje nadające dokumentowi fotograficznemu nieoczekiwane drugie życie, poszerzające tym samym jego pole interpretacyjne. Są eksperymentami formalnymi, ale zarazem *signum temporis* określonego czasu. Dla Strumiłły wykorzystany dokument staje się jeszcze czymś innym – funkcjonuje nie tylko jako znak teraźniejszości, namacalny dowód dziejącej się historii, ale cały czas wskazuje na wieloznaczność i względność właśnie tej jego roli. Obrazy przepływającego świata, jednostkowe i grupowe dramaty – jakże są nikłe i względne wobec niezbadanej filozofii bytu. A może raczej bezładnego chaosu, któremu właśnie one nadają dramatyczny porządek tylko dlatego, że dzieją się na prawdę? Paradoksalnie autor nie pyta o to, czy są prawdziwe, bo nawet jeśli nie, to tym bardziej mówią o kondycji dzisiejszego świata.

²² L. BROGOWSKI: *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*. „Format” 2002, nr 41, s. 2–9 (cz. I); „Format” 2003, nr 43, s. 80–87 (cz. II).

²³ Por. A. SAJ: *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*. https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf [dostęp: 4.02.2018].

²⁴ R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1996, passim.

²⁵ Ibidem, passim.

²⁶ A. ROUILLE: *Fotografia...*, s. 145–183.

²⁷ A. SAJ: *Zmienna wartość fotografii...*, https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf [dostęp: 4.02.2018].

²⁸ Ibidem. O tzw. przemocy ikonicznej patrz też: *Przemoc ikoniczna czy »nowa widzialność«?*. Red. E. WILK. Katowice 2001, passim.

²⁹ L. BROGOWSKI: *Koniec fotografii...*, passim.

Bibliografia

- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1996.
- BROGOWSKI L.: *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*. „Format” 2002, nr 41 (cz. I); „Format” 2003, nr 43 (cz. II).
- CULLINAN N.: *Robert Rauschenberg: Photographs: 1949–1962*. 2011.
- CZARTORYSKA U.: *Od pop artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1975.
- CZARTORYSKA U.: *Przygody plastyczne fotografii*. Warszawa 1965.
- KEMP W.: *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2014.
- KOMOROWSKI K.: *Fotografia generowana komputerowo – wprowadzenie*. W: *Obraz – między realnością a wirtualnością, refleksją a praktyką artystyczną*. Red. W. JACYKÓW, D. RYMAR. Katowice 2016.
- LEWANDOWSKA K.: *Dokumentalistki – polskie fotografki XX wieku*. Lesko 2008.
- Przemoc ikoniczna czy »nowa widzialność«?*. Red. E. WILK. Katowice 2001.
- Rauschenberg Photographe*. Paris 1981.
- ROUILLE A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Tłum. O. HEDEMANN. Kraków 2007.
- STRUMIŁŁO A.: *Jak*. Kraków 1984.
- STRUMIŁŁO A.: *Moje*. Kraków 1970.

Materiały internetowe

- SAJ A.: *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*. https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf [dostęp: 11.03.2018].
- SOBIERAJ T.: *O fotografii. Terminy i pojęcia istotne*. http://www.sobieraj.art.pl/dmdocuments/O_fotografii_terminy_i_pojecia_istotne.pdf [dostęp: 11.03.2018].
- TOMASZCZUK Z.: *Z punktu widzenia obserwatora dokumentalnej sceny fotograficznej w Polsce*. <http://pentax.org.pl/viewtopic.php?t=45232> [dostęp: 11.03.2018].
- http://artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=97594#WqWDHOjOXIU [dostęp: 11.03.2018].
- <http://radiusbooks.org/books/callahan-siskind-sommer/> [dostęp: 11.03.2018].
- <http://www.nytimes.com/2013/10/20/arts/design/the-photographer-in-robert-rauschenberg.html> [dostęp: 11.03.2018].
- <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-scanning> [dostęp: 11.03.2018].
- <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/a5> [dostęp: 11.03.2018].
- <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/retroactive-i> Creative Commons [dostęp: 26.06.2018].
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-rauschenberg> [dostęp: 11.03.2018].

Documentary and Artistic Creation as Complementary Forms of Capturing Reality. A Study of Two Artists

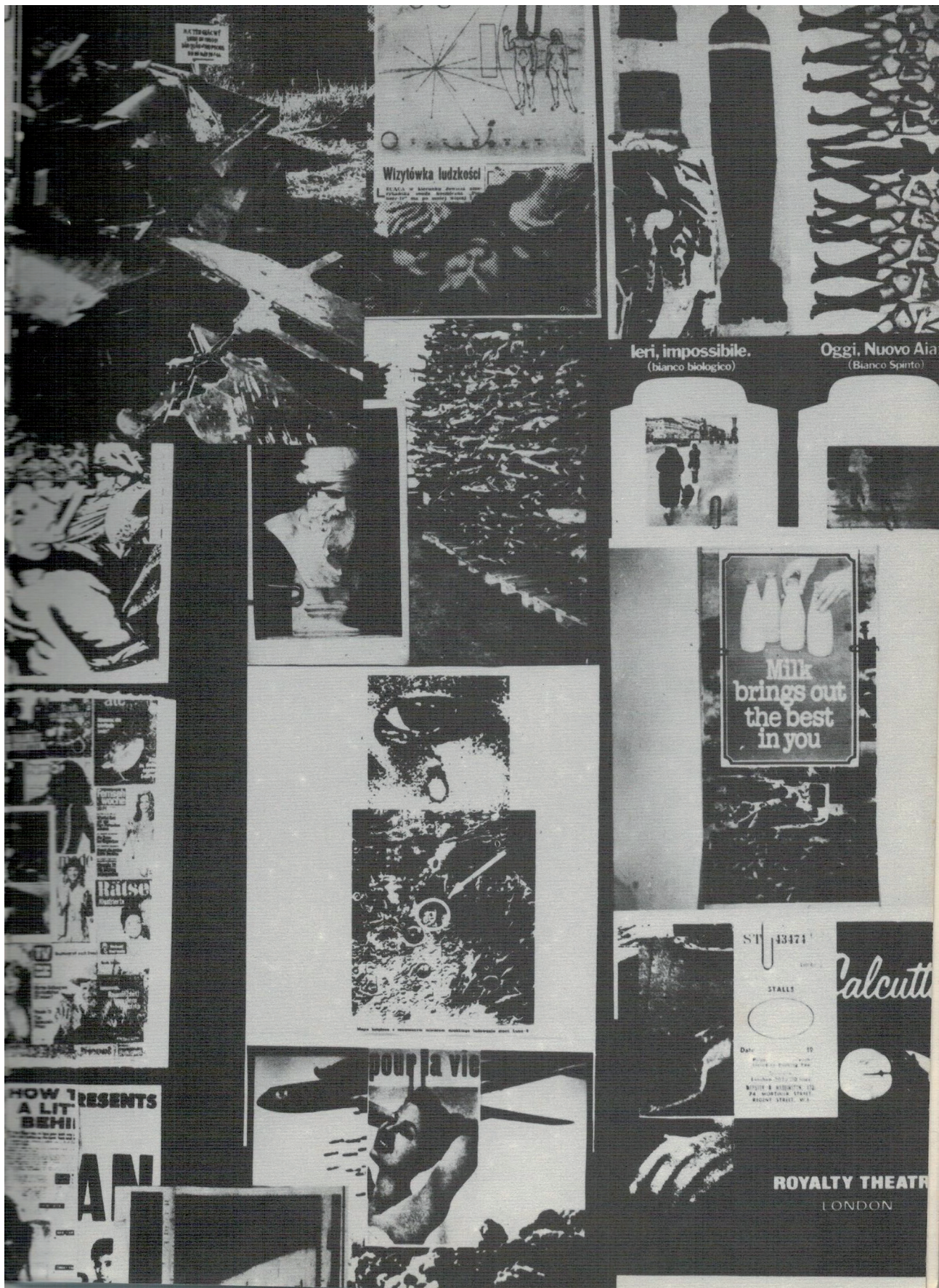
Summary

The article “Documentary and Artistic Creation as Complementary Forms of Capturing Reality. A Study of Two Artists” constitutes a discussion concerning the essence of documentary photography and its use in painting. In the age of intermedia creation, it is a common and readily accepted practice. In the 1960s, the practice was popularized by pop art artists — Andy Warhol and Robert Rauschenberg. The text discusses the formal similarities between two artistic cycles: Robert Rauschenberg’s *Combine Painting* and Andrzej Strumiłło’s *Newspaper Photographs (Fotografie z gazet)*. Rauschenberg’s works, which illustrate thirty-four cantos of Dante’s *Divine Comedy*, were awarded the main prize at the 1964 Venice Biennale. Strumiłło’s cycle, which was conceived as a “newspaper collection of reality,” was created over a period of multiple years. Its editorial iteration was used as illustration for Strumiłło’s volume of poetry *How* (1983). Despite the ostensible parallels, both cases present a vastly different approach to the medium they utilize, i.e. documentary photography. Rauschenberg presents the photographs as the expression of the multiplicity of the contemporary world, capturing its increasing tempo, civilizational madness and globalization. Strumiłło, on the other hand, uses the press photos to reflect on the existential aspect of life, emphasizing the relativity of the civilizational values and the concepts we use to describe the world around us.

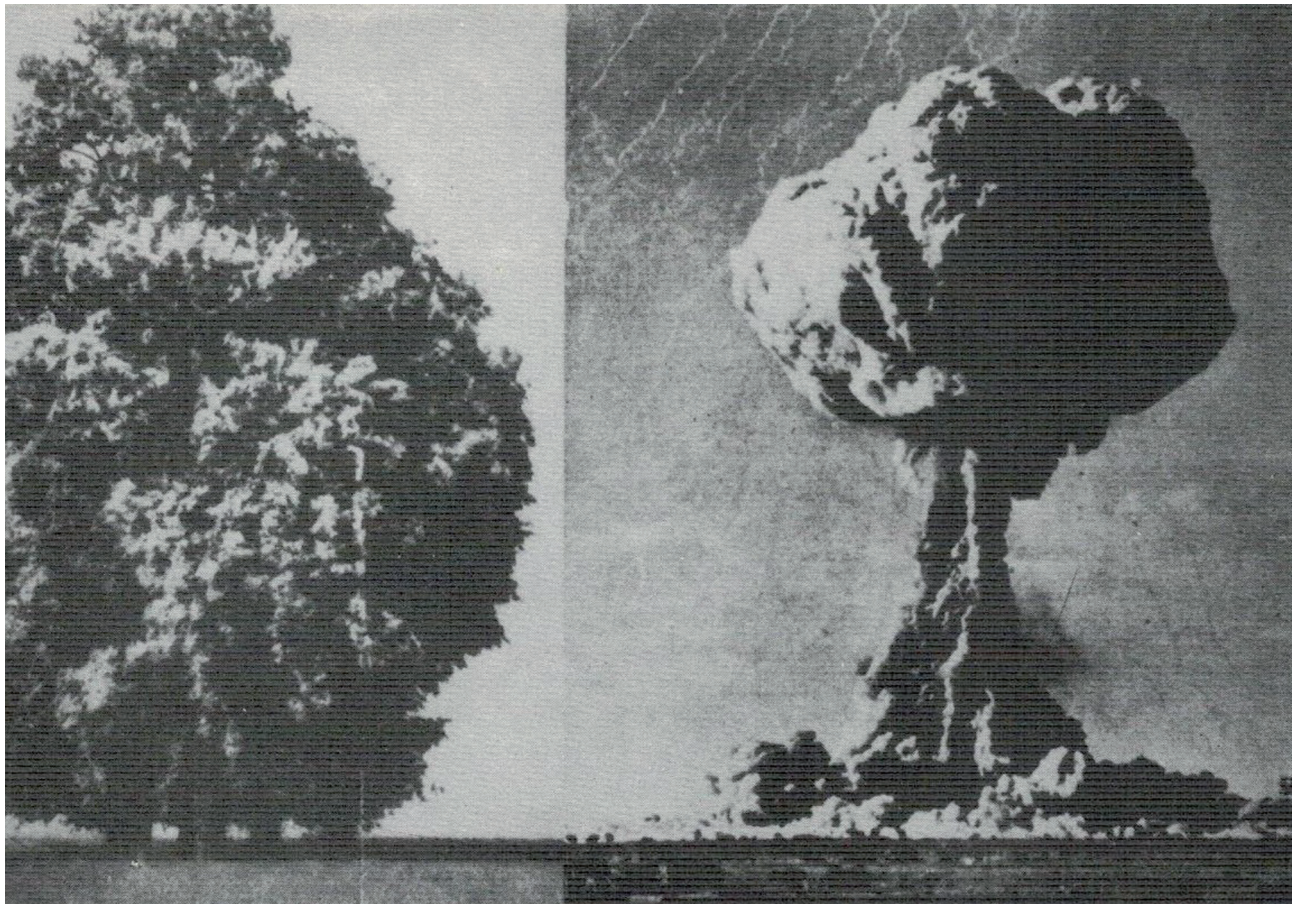
Key words: pop art, press photographs, Andrzej Strumiłło, Robert Rauschenberg, Combine Painting



Il. 1. ROBERT RAUSCHENBERG: *Retroactive I*, z cyklu: *Combine painting*, sitodruk na płótnie 84 × 60 cali (213,4 × 152,4 cm), Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut Prezent Susan Morse Hilles, 1963
 Źródło: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/retroactive-i> Creative Commons [dostęp: 26.06.2018]



Il. 2. ANDRZEJ STRUMIŁO: z cyklu: *Fotografie z gazet* (fragment)
 Skan z książki: A. STRUMIŁO: *Jak*. Kraków 1984, s. 13; użycie na prawach cytatu



II. 3. ANDRZEJ STRUMIŁŁO: z cyklu: *Fotografie z gazet*
Skan z książki: A. STRUMIŁŁO: *Jak*. Kraków 1984, s. 155; użycie na prawach cytatu